

JOÃO DAS NEVES: DIRETOR, CENÓGRAFO, ARTÍFICE – A CONSTRUÇÃO DO CENÁRIO DE ‘MARIA LIRA’

Niuxa Dias Drago
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Este artigo relata o processo de concepção e construção do cenário de *Maria Lira*, escrita pelo diretor João das Neves e por Luciano Silveira, da Cia Teatral Ícaros do Vale, Araçuaí/MG. Além de escrever e dirigir o espetáculo, João das Neves também concebeu o cenário, que se inspira na série “bichos do sertão”, da artesã Maria Lira Marques, residente na cidade e personagem título do espetáculo dedicado à cultura popular do Vale do Jequitinhonha. Tratando-se de espetáculo apresentado em largos e praças, a concepção cenográfica instaurava o espaço teatral e o espaço cênico. Para documentar a vida de uma artesã e de uma região do Brasil, João das Neves quis que esse espaço fosse, a cada apresentação, construído pelo coletivo de atores com terra e serragem. A cada encenação, o ato de refazer o cenário proporcionava aos atores da companhia experimentar o papel do artífice (Lira, Zefa ou Isabel, temas do espetáculo), e a “consciência material” que nos leva a refletir sobre a transformação das coisas no mundo (SENNETT, 2009).

A peça e o lugar

Maria Lira surgiu para comemorar os dez anos de atuação da Companhia de Teatro Ícaros do Vale, da cidade de Araçuaí, região do médio Jequitinhonha. A cidade é um centro cultural regional, com cerca de 35 mil habitantes, fundada às margens do rio Araçuaí, principal afluente do Jequitinhonha, e foi estação terminal da Estrada de Ferro Bahia-Minas. Em seu território, os três maiores núcleos residenciais correspondem às antigas estações – Araçuaí, Alfredo Graça e Engenheiro Schnoor (“Xinô”) – mostrando a importância da ferrovia em sua configuração. Araçuaí possuía, no período de 2007 a 2008, quando o espetáculo foi gestado, cerca de 20 entidades culturais, entre grupos de teatro, irmandades, folias, cooperativas de artesãos e, principalmente, coros musicais.

O projeto foi idealizado pelo diretor e fundador da Companhia, Luciano Silveira, num momento em que a política de interiorização do incentivo à cultura estava em seu ápice, e os municípios do interior eram destino prioritário do Fundo de Incentivo à Cultura do Estado de Minas Gerais, naquele momento em sintonia com o Plano Nacional de Cultura. O Vale do Jequitinhonha estava na “ordem do dia” e já havia sido contemplado com o Ponto de Cultura dos *Meninos de Araçuaí*, onde funcionava inclusive um cinema. Vislumbrando a possibilidade de, pela primeira vez, realizar um espetáculo com aportes

financeiros, a Companhia inscreveu o projeto de realização de um espetáculo tendo por tema a vida e a obra de Maria Lira Marques, uma das mais importantes artesãs da cidade, e fundadora do pioneiro Coral Trovadores do Vale, junto com Frei Chico van der Poel, um franciscano holandês que viveu na cidade de 1968 a 1978 (NEVES, 2013) – década de extrema pobreza na região, após o esgotamento das jazidas de pedras preciosas e desativação da ferrovia. O projeto foi autorizado a captar recursos e passou a integrar um *pool* de projetos coordenados pela Cria Cultura, uma produtora de Belo Horizonte, que captou os recursos. Até este momento, embora fosse do interesse da Companhia convidar um diretor de fora da cidade para dirigir o espetáculo, o nome não estava decidido. Foi na primeira reunião com todos os projetos do *pool*, em Belo Horizonte, que o produtor Kuru Lima sugeriu o nome de João das Neves, já residente em Lagoa Santa, e ligado à cultura do Jequitinhonha através das pesquisas de sua companheira, a cantora Titane.

No primeiro contato, João aceitou a direção, e exigiu apenas que o figurinista Rodrigo Cohen e o operador de luz Euler Souza integrassem o projeto. Ele propôs a realização de uma oficina de teatro na cidade, ocorrida em julho de 2007, para ampliar o elenco, que então contava apenas com cinco integrantes. João havia decidido que, para contar a história de Maria Lira, precisava de muitas atrizes, ao menos quinze integrantes, e músicos, além de microfones de lapela para todos. Durante esta primeira estada em Araçuaí, toda previsão da produção do espetáculo foi reavaliada a partir da ideia de “teatro na rua”: João desenhou um espaço formado por uma plataforma quadrada central de 8m x 8m e 80 cm de altura, à qual se ligavam por pontes 5 plataformas circulares de 1,5m de raio e 60 cm de altura. A área central devia ser flanqueada por 4 postes de eucalipto com bandeiras, ter ao fundo outras tantas bandeiras – todas ilustradas com desenhos de Lira – e tudo seria iluminado por 3 torres e cerca de 25 refletores (fig.1).

Como o orçamento não permitia a realização das plataformas, principalmente em virtude do transporte, já que a turnê previa deslocamentos de muitos quilômetros em estradas precárias, João das Neves abriu mão do projeto inicial, adaptando o dispositivo a um desenho no piso. Desta forma, lançou mão dos tradicionais tapetes de Corpus Christi

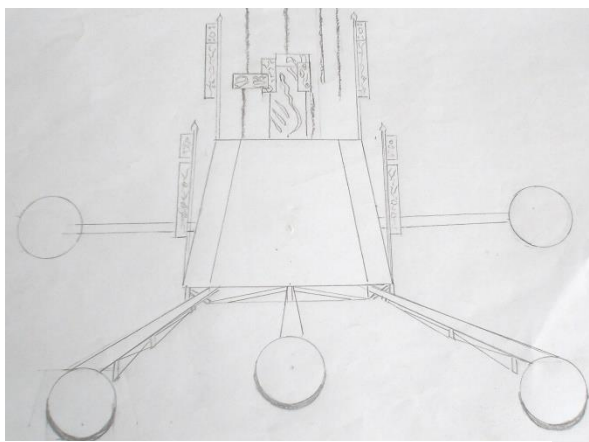


Fig. 1: João das Neves. Projeto de cenário para *Maria Lira*. Foto do acervo da autora.

como referência à religiosidade popular implícita na arte do Jequitinhonha. “(...) a religiosidade popular que sempre se traduz em festa. Porque é na festa da religião que se vivenciam as alegrias capazes de exorcizar as dores e tristezas do dia a dia.” (NEVES, 2013, p.16). Os espaços seriam desenhados no piso com terra vermelha e serragem tingida. Os desenhos de Lira, antes no fundo do palco, estariam no chão. Para que não se perdesse a ideia de um palco, os postes com as bandeiras foram mantidos e confeccionada uma pequena plataforma de 2m x 2m com 40 cm de altura, que poderia ser transportada no ônibus da turnê, e ocuparia o fundo da área cênica, abrigando a narradora.

A sonorização também foi abandonada, não apenas por questões orçamentárias, mas porque a sonoridade do coral ficaria comprometida sem uma mesa de boa qualidade e um operador experiente, recursos não disponíveis na região do Jequitinhonha. Reduziu-se o som a um amplificador para o violão e à necessidade expressa de alocarmos a cena diante de uma parede rebatedora. A arquitetura das cidades faria, então, parte do cenário.

Durante sua segunda estada em Araçuaí, em agosto e setembro de 2007, João realizou com a equipe vasta pesquisa de campo: visitou os artesãos da região, entrevistou Lira Marques quase diariamente, e sentava-se cedo à beira do rio para ver as poucas lavadeiras que ainda quaravam sua roupa sobre as pedras. Dessas conversas, foi escrevendo, a quatro mãos com Luciano Silveira, o texto do espetáculo, entremeado de cantos de trabalho, quase todos recolhidos pelos corais da cidade. No texto, uma biografia narrada pela própria Lira, a partir de fragmentos cotidianos de sua vida, há espaço para outros personagens do Vale: a artesã e amiga Zefa, contando seus causos fantásticos de quando migrou para a região depois de ter encontrado com Lampião no Sergipe, Frei Chico, o holandês que colocou tambores na missa e formou um coral para cantar as músicas recolhidas entre as lavadeiras, e o próprio pai de Lira, violeiro bebedor, em sua relação de amor e ódio com a esposa, que vivia de lavar e passar roupas, noite a dentro, no ferro de carvão.

Ao longo de sua trajetória artística, João das Neves compôs diversos “textos documentários”, onde utilizou vários dos recursos repetidos aqui: recolhimento de depoimentos, aproximação entre ator e público para “conversas” que expunham dramas cotidianos, uso de bonecos ou outras técnicas do teatro popular, ou seja, elementos que se imiscuíam na cena épica para formar uma linguagem que se tornou uma marca de seu trabalho. Muitas vezes, como em *Caderno de Acontecimentos*, encenada no Acre em 1987, “cada cena (...) representa um momento substancial em si, (...) combinando variados aspectos do mesmo tema central” (MARQUES, 2016, p.66), tema este que se

destaca num quadro mítico ou poético, que alinhava toda a peça. Em *Caderno de Acontecimentos* este quadro central é o mito Caxinawá do roubo do fogo. Já em *Maria Lira*, João das Neves retoma um poema de autoria própria, inspirado nas lavadeiras de Pernambuco, adaptando-o. No poema da lavadeira Maria, a mulher rebela-se contra a sujeição diária sumindo no rio, tornando-se água, tornando-se lenda, numa possível referência ao conto de Guimarães Rosa que João havia encenado em *Primeiras Histórias*, em 1992. Mas aparece, aqui, mais uma característica recorrente em sua obra: o universo feminino, especialmente doloroso, mas também sagrado, na cultura brasileira.

Para Maria do Socorro Marques (2016), pesquisadora da obra de João das Neves, é preciso entender sua obra

“para além do diálogo com algumas categorias do teatro épico, como inclusão de narrador, fragmentação narrativa e especialmente no que tange ao efeito de distanciamento, tanto do ator como do público. Os textos de João das Neves, não somente espetáculos, mas também documentários, relacionam-se com um espaço vivenciado por ele e pelas personagens por ele construídas” (p.22)

Para assimilar este espaço, João visitou, com sua equipe, a localidade de Santana do Araçuaí, no município vizinho de Ponto dos Volantes, onde vivia e trabalhava Dona Isabel, a mais importante artesã do Vale do Jequitinhonha. Nesta ocasião, Rodrigo Cohen concebeu os figurinos, inspirados nas bonecas de Dona Isabel, que foram confeccionados por costureiras de Araçuaí em tecido leve tingido de tons terra com apliques de flores e pétalas brancas (figs. 2 e 3).



Fig. 2: Dona Isabel Mendes. *Noiva*. Foto: Vilmar Oliveira. Fig2: cena do espetáculo *Maria Lira* (Itira, 2007). Foto Vilmar Oliveira.

A terceira e última estadia de João das Neves em Araçuaí durou todo o mês de dezembro de 2007. Neste período foram confeccionados os figurinos, concebida a luz, e decidido o local da estreia, única oportunidade em que poderia ser feito um ensaio de luz na véspera, já que depois teria início uma corrida turnê, quase sempre com estadia de apenas um dia nas cidades, para escolher o local, montar a luz e construir o cenário sobre o qual não se poderia pisar senão no momento do espetáculo.¹ A Companhia havia sugerido o átrio da Igreja de N. S. do Rosário, na parte baixa da cidade, núcleo original junto à curva do rio. Mas o diretor, já completamente envolvido pelas narrativas da cidade, decidiu montar o espetáculo no pequeno povoado de Itira (antes chamado Barra do Pontal), distante 19 Km, onde, no séc. XVIII havia se implantado o primeiro núcleo de casas da região, exatamente no encontro dos rios Araçuaí e Jequitinhonha. Dali, expulsas pelo padre, as prostitutas do povoado subiram o rio e fundaram Araçuaí, em 1817. Em frente à igrejinha de Itira foi, então, construído, pela primeira vez, o cenário de Maria Lira (fig. 4).

João das Neves insistia que não se tratava de “teatro *de* rua”, uma vez que a cena não se configurava a partir apenas de uma dinâmica da rua - o que estava presente também, mas não se potencializava no momento noturno escolhido para o espetáculo. Tratava-se de “teatro *na* rua”, dado que fazia uso de toda a tecnologia possível para instaurar um universo mágico e de certa forma “independente” da realidade material da cidade, embora sempre se utilizasse uma fachada rebatedora, uma igreja, muro ou conjunto de casas, que por vezes completavam o sentido da cena.



Fig. 1: Confeção do cenário para *Maria Lira* na localidade de Itira (2007). Em primeiro plano, o diretor João das Neves. Foto Neilton Lima. Acervo da autora.

O espetáculo se iniciava na arena central, onde os atores cobertos com panos, como montes amorfos de terra, ouviam uma menina chegar e perguntar por Lira. O elenco então se levantava e cantava a primeira canção, uma chegada composta para o espetáculo por Luciano Silveira, em posição hierática, como uma roda de

¹ O espetáculo circulou pelos municípios de Araçuaí, Ponto dos Volantes, distrito de Santana do Araçuaí (onde foi assistido por Dona Isabel), Itinga, Coronel Murta, Virgem da Lapa, Felisburgo, Capelinha, Medina, Jequitinhonha, Itaobim, Belo Horizonte e São Paulo.

bonecos de argila, em referência direta as bonecas do Vale do Jequitinhonha. A menina era então vestida como o resto do elenco, e transformada em Maria Lira, narradora de sua própria história.

A partir desse prólogo bem popular, a peça encontrava seu moto na cena épica, “uma sequência de eventos ou incidentes narrados sem restrições artificiais quanto ao tempo, lugar ou relevância”, segundo John Willett. (1967, p.217) A própria Maria Lira apresentava pessoas importantes em sua trajetória de vida, narrava lembranças do cotidiano, subia ao tablado para apresentar os desenhos do cenário. As partes narradas eram entremeadas por canções e danças, que aconteciam no círculo central. O espaço tinha ali um centro e um foco (o tablado), bem como uma caixa imaginária, desenhada pela luz e pelos postes nas quatro arestas. Mas esta cena pendulava continuamente entre a caixa, a arena, e o espaço explodido, em momentos em que a comunidade de Araçuaí era representada: as lavadeiras cantando e trabalhando, mulheres varrendo suas casas ou passando roupa, e a presença de Frei Chico multiplicado em 5 bonecos, arrebanhando pessoas e recolhendo canções para o Coral Trovadores do Vale. Todas essas pequenas cenas aconteciam simultaneamente nos círculos menores, espalhados pela plateia, numa dinâmica de aproximação com o público.

O artífice e o cenário

O processo de construção do cenário se dava a partir do desenho dos limites com cal, seguido da cobertura de toda a área de atuação com terra vermelha (um caminhão de terra era cedido por cada Prefeitura local). Eram então cavados 4 buracos e levantados os mastros com as bandeiras. Seis sacos de serragem eram usados em todas as apresentações, doados e recolhidos com antecedência nas serrarias das cidades, e tingidos de marrom e amarelo. Inicialmente, grandes moldes vazados em papel craft eram usados para reproduzir os bichos de Lira em serragem no piso. Mas a umidade da terra e da serragem tingida danificou os moldes logo às primeiras apresentações e os desenhos passaram a ser feitos “no olho” pelos integrantes do elenco, sob supervisão criteriosa do diretor.

O cenário se completava com o tablado da “narradora”, no eixo, em posição “frontal”, que era ladeado pelos músicos (o violonista Luciano Amaral, ou Dener Peter, de um lado, e o percussionista Ademir Ferreira, do outro), e uma mesa no círculo menor que se ligava à área central no eixo do cenário. Esta mesa representava a casa de Lira, e era o lugar cênico que abrigava sua mãe nas cenas da infância. Em cada um dos círculos menores, objetos de trabalho: bacias com água e panos para lavar, ferros de carvão,

vassouras. Em cada um dos círculos também, um dos 5 fantoches representando Frei Chico, que eram manipulados em cenas simultâneas, chamando os habitantes da cidade para comparecer à missa para cantar, tocar e dançar. O fantoche era uma referência ao palhacinho que o frei leva pendurado a sua batina franciscana. Segundo João das Neves,

“o palhacinho de calças listradas e sorriso perene, a lembrar a religiosidade popular em festa (...) [e também] lembrança da casa materna, onde atrás corria um rio, O Reno. O Araçuaí, o Jequitinhonha, o São Francisco, todos os rios do Brasil misturam-se às memórias de sua infância” (NEVES, *ibidem*).

Três torres de andaimes davam suporte à iluminação, quase toda em tom âmbar. Desligados os postes de iluminação pública (tarefa árdua e burocrática, mas da qual João das Neves não abria mão), o que resultava era um ambiente arrebatador. O elenco, em conjunto, construía um lugar mágico, em que a luz, a umidade e o cheiro da terra e da serragem mergulhavam a plateia no universo da artesã. Cenografia e figurino devolviam ao mundo a realidade transformada pelas mãos das mulheres do Jequitinhonha (fig 5 e 6).



Fig. 5: *Maria Lira* no Centro Cultural Luz da Lua (Aracuaí. 2008). Foto: Vilmar Oliveira.



Fig. 6: montagem do cenário no Pátio do Colégio (São Paulo. 2008). Foto Neilton Lima.

O cenário traduzia a dramaturgia de narrativa entremeada tanto de cenas musicais em coro na arena central, quanto de cenas simultâneas de tom mais dramático, porém abertas à interação com o público, porque em escala mais íntima. O piso desenhava essas

dimensões, entre o épico e o intimista, com a arena central explodindo em arenas menores para o “espalhamento” da narrativa em cenas simultâneas. Um desenho que traduzia também o trabalho e os dramas individuais que, recolhidos ao centro, nas cenas de conjunto, celebram a força das ações político-comunitárias de Lira e Frei Chico. Ao mesmo tempo, os quatro mastros, que também remetiam à Festa do Rosário, desenhavam um cubo imaginário, ao fundo do qual o tablado determinava um foco central onde a própria Lira, feita narradora, contava momentos cotidianos de sua vida, chamando a cena à configuração frontal. Esta mistura de momentos dramáticos e narrativa épica contribuía para elevar à poesia as manifestações correntes da comunidade que assistia ao espetáculo noturno, revelando para ela a potência artística do seu cotidiano.

A presença dos elementos terra e água, presente nas bacias manipuladas pelas lavadeiras em cena, deveria ser complementada pelo fogo do carvão em brasa dos ferros de engomar, mas percebeu-se que não seria possível mantê-lo vivo até o momento em que os ferros entravam em cena. Manteve-se, no entanto, a ideia. “Antigos materialistas como Heráclito e Parmênides”, diz Sennett (2009, p.40) “acreditavam que toda habilidade física é uma infundável recombinação, uma incessante metamorfose dos quatro elementos básicos da natureza: fogo, água, terra e ar”. Tudo que se constrói pelo trabalho do homem, tende a retornar a esses estados primais, e por essa espécie de “decrepitude” incontornável do mundo material, os antigos consideravam o trabalho artesanal menos nobre que o intelectual. Os arquitetos, escapando em parte deste destino fatal pela matemática de seu pensamento e relativa perenidade de suas obras, são considerados mais “estimáveis” por Aristóteles, “porque sabem mais e são mais sábios que os artesãos, pois conhecem a razão das coisas que são feitas” (*apud* Sennet, *idem*, p.33).

Logo, “a civilização ocidental caracteriza-se por uma arraigada dificuldade de estabelecer ligações entre a cabeça e a mão, de reconhecer e estimular o impulso da perícia artesanal” (*idem*, p.20). O *demiurgo* criador na filosofia platônica já está distante do artesão, que primeiro recebeu essa denominação, nos tempos de Homero (*idem*, p.33). O cenário de *Maria Lira*, mais artesanato que arquitetura, perde sua forma no decorrer do espetáculo. Os bichos se desmancham durante a celebração que rende homenagem ao artesão demiurgo, ao artífice em sua interminável tarefa de fazer da matéria criação. A forma é passageira como o espetáculo, e João das Neves convida seu elenco a participar de sua confecção.

Além da realização material de uma dramaturgia, a cenografia de Maria Lira convocava à aproximação com a matéria, ao espetáculo de uma metamorfose. A argila, da qual se faz o forno, o pote e o tijolo, é ao mesmo tempo a terra, a água, o fogo e o ar.

“O trabalhador na argila lentamente se adaptou às mudanças técnicas, à opressão política que o tornava invisível e ao confronto dos atributos humanos. É claro que poderia tratar a argila simplesmente como um material necessário para cozinhar e construir casas”, mas isso não bastaria ao artífice. “Curioso das coisas em si mesmas, ele ou ela quer entender como são capazes de gerar valores religiosos, sociais ou políticos.” (*idem*, p.65)

Discordando de Hannah Arendt, que separa o *homo faber*, juiz de seu próprio trabalho, em busca dos “porquês”, do *animal laborens*, trabalhador braçal que só entende o trabalho como fim em si mesmo, Sennett afirma que o animal humano é sempre *animal laborens*, “é capaz de pensar, e discutir mentalmente com seu material” e “aprender sobre si mesmo através das coisas que faz”, no que ele chama de *consciência material*. “O artífice representa uma condição humana especial, a do **engajamento**” (p.30).

“Numa aptidão desenvolvida em alto grau, a técnica deixa de ser uma atividade mecânica, as pessoas são capazes de sentir plenamente e pensar profundamente o que estão fazendo, quando o fazem bem” (p.17). Desta *consciência material* é que se extrai a ética que faz de Maria Lira Marques não só uma produtora de peças de elevado valor estético e político, mas uma líder comunitária, que se entende guardiã da cultura popular do Vale do Jequitinhonha. Este mesmo *engajamento* e esta mesma *consciência* estão na base da concepção do cenário de João das Neves, que envolve toda a equipe (e a si próprio) na metamorfose da terra e da madeira, para transformá-las em espaço para o teatro. O cenógrafo, assim como o ator, são também artífices, segundo a definição de Sennett. Nesta concepção cenográfica, ambos os artífices se encontram: tema e veículo do espetáculo *Maria Lira*.

A relação entre artesanania e política, base de toda resistência ao sistema industrial capitalista, reaparece neste trabalho, metamorfoseada pela cultura popular do Jequitinhonha. João das Neves estava ciente desta relação:

“Eu amo os artesãos do Vale porque eles são absolutamente imersos na sua realidade, são grandes artistas. Não tiveram formação acadêmica nenhuma, alguns deles são semianalfabetos, mas são grandes artistas porque estão

inseridos na realidade. Portanto, são artistas marxistas (...). Eu acho que a atividade artística propicia exatamente isso: a possibilidade de você ver o seu mundo, ver a sua gente e compreender isso, se aprofundar nisso. E viver isso poeticamente” (NEVES, *apud* MARQUES, *idem*, p.211).

O dramaturgo e diretor demonstrou com sua obra o que Richard Sennett enuncia:

“aquilo que somos deriva diretamente do que nossos corpos são capazes de fazer. Existem consequências sociais integradas à estrutura e ao funcionamento do corpo humano, como acontece na ação da mão humana (...) as capacidades do nosso corpo para moldar as coisas materiais são as mesmas a que recorreremos nas relações sociais. (...) **a habilidade artesanal mostra em ação o traço contínuo entre o orgânico e o social**”. (SENNETT, *idem*, p. 323)

Sennett conta que escreveu *O Artífice* inspirado por uma frase do Coriolano de Shakespeare: “Sou o meu próprio Criador”. O homem, criador do “teatro do mundo”, é por suposto o criador de si mesmo e de sua relação com o outro e com o mundo. João das Neves celebra esse poder de criação, que não deveria jamais nos escapar.

Referências Bibliográficas:

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

MARQUES, Maria do Perpétuo Socorro Calixto. **Teatro de João das Neves: Opinião na Amazônia**. Uberlândia: EDUFU, 2016.

NEVES, João das. “O caminho não existia”. In: POEL, Francisco van der. **Dicionário da Religiosidade Popular: cultura e religião no Brasil**. Curitiba: Nossa Cultura, 2013. Pp.15-16.

WILLETT, John. **O Teatro de Berthold Brecht visto de oito aspectos**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Ed. 1967